

Homosexuelle Wege der Identitätsfindung in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*

Christina MARKOUDI

Aristoteles University of Thessaloniki
christina_markoudi@yahoo.gr

Recibido: noviembre de 2007

Aceptado: enero de 2008

ZUSAMMENFASSUNG

Dieser Artikel untersucht den Zusammenhang zwischen Identität und Sexualität anhand der literarischen Figur des Gustav von Aschenbach in Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig*. Dabei werden aus der Perspektive der gender studies Aschenbachs Feminisierung und Travestie aufgedeckt und sein Sexualverhalten untersucht. Homosexualität und Pädophilie erweisen sich als Triebkräfte auf dem Weg der Selbstfindung Aschenbachs. Der vormals gesittete Künstler sprengt jegliche gesellschaftlichen Grenzen, indem er sexuelle Tabus ignoriert und die dichotomische Weltbeschaffenheit für sich aufhebt. Seine Mehrfachzugehörigkeit zu verschiedenen Kontexten entlarvt das Hybride des modernen Menschen und offenbart Aschenbach als eine postmoderne literarische Figur *avant la lettre*.

Palabras clave: Identität, Sexualität, gender studies, Homosexualität, Travestie, Hybrid

Homosexuality and Identity in Thomas Mann's *Death in Venice*

ABSTRACT

This article focuses on the relationship between identity and sexuality throughout the figure of the writer Gustav von Aschenbach in Thomas Mann's novel *Der Tod in Venedig* (*The death in Venice*). Using the gender studies perspective Aschenbach's feminization and travesty are uncovered by examination of his sexual habits. In this way, homosexuality and pedophilia turn out to be the major motivations for Aschenbach's search for his individual identity construction. So unto himself, the artist injures all the laws of his conservative and traditional social context by ignoring sexual taboos and overcoming the dichotomous perception of the world. As a result, his oscillation between opposite gender contexts reveals him as a representative of a hybrid constitution of being and thus, as a postmodern literary character *avant la lettre*.

Key words: Identity, sexuality, gender studies, homosexuality, travesty, hybrid.

RESUMEN

Este artículo estudia la relación entre la identidad y la sexualidad sobre la base del personaje literario de Gustav von Aschenbach en la novela *Der Tod in Venedig* de Thomas Mann. Para ello, se examinan la afeminación y el travestismo de Gustav von Aschenbach desde la perspectiva de los *gender studies* y al mismo tiempo de sus costumbres sexuales. La homosexualidad y la pedofilia constituyen una serie de fuerzas importantes en su camino hacia el conocimiento de sí mismo. El artista moral del pasado hace saltar todas las fronteras sociales ignorando los tabúes sexuales y anulando la dicotomía vacía del mundo. Su pertenencia a diversos contextos revela el aspecto híbrido del hombre postmoderno *avant la lettre* y presenta medios alternativos de existencia.

Palabras clave: identidad, sexualidad, *gender studies*, homosexualidad, travestismo, hibricidad.

INHALTSVERZEICHNIS: 1. Einleitung. 2. Alter und Jugend. 3. Maskerade und Travestie. 4. Träume und Projektionen als Raumschaffer sexueller Selbstfindungsprozesse. 5. Die Zweiteilung der Welt und deren allmähliche Auflösung. 6. Pädophilie bei Thomas Mann. 7. Die Androgynität als Möglichkeit der Identitätsfindung. 8. Der Mann als Zwitterwesen. 9. Resümee: Das Konzept einer "ganzheitlichen" Identität durch das zwitterhafte Sein.

1. Einleitung

Die Künstlerfigur Gustav von Aschenbach in Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig* durchlebt einen Prozess der Selbstfindung, der durch den vierzehnjährigen Tadzio initiiert wird. Aschenbach gerät in eine Identitätskrise und beginnt sich zunehmend zu verändern: innerlich wie auch äußerlich überschreitet er jegliche gesellschaftlichen Grenzen, maskiert und travestiert sich, um dem Jungen zu gefallen. Im Sinne einer vollständigen Dekonstruktion seiner männlich konnotierten Identität eignet sich Aschenbach zunehmend weiblich konnotierte Verhaltensweisen an (*gender trouble*) und artikuliert schließlich seine bislang zutiefst unterdrückte Körperlichkeit in Form einer homoerotisch-pädophilen Zuneigung Tadzio gegenüber. Als moderner "homme fatal" lockt der Knabe den ältlichen Künstler in den Abgrund seines Selbst, konfrontiert diesen mit seinen intimsten Wünschen und Gelüsten und bewirkt die Verabschiedung seiner bisher gesitteten Existenz. Während Aschenbach zu sich selbst findet, werden alteingesessene Dichotomien annulliert: Körper/Geist, Rationalität/Irrationalität und männlich/weiblich bilden keine Gegensatzpaare mehr, sondern fließen ineinander. Aschenbach beschreitet exemplarisch einen Weg der Selbstverwirklichung, der den Menschen als Hybrid entlarvt. Sexualität spielt währenddessen eine entscheidende Rolle für die Identitätskonzipierung des Subjekts. Sie erweist sich als komplexe Triebkraft, die durchaus zu Homosexualität, Pädophilie, Travestie und einer potentiellen Zwitterhaftigkeit führen kann. Identität beschreibt somit auch keinen starren, unveränderlichen Zustand, sondern ein fragiles Konstrukt, das sich in unmittelbarer Abhängigkeit von Sexualität konzipiert, wie anhand des Beispiels Aschenbachs erkenntlich ist. Dieser erkundet "fremde Räume" (der Seele) und erschließt sich neue Möglichkeiten des Seins, die ein ganzheitliches Verständnis von Identität fernab des traditionell binären Weltverständnisses erlauben.

Dieser Artikel untersucht Aschenbachs Weg der Identitätsfindung über seine sexuelle Entfaltung aus der Perspektive der *gender studies* im Hinblick auf eine Auflösung des dichotomischen Verständnisses der Geschlechterrollen, die eine "Mehrfachzugehörigkeit zu verschiedenen Kontexten – *cross cutting identities*"¹ ermöglicht.

¹ Bell, *Communitarism and its Critics*, 1993, zitiert nach KROLL (Hg), *Gender Studies. Geschlechterforschung*, 8.

2. Alter und Jugend

Für den über fünfzigjährigen Schriftsteller Gustav von Aschenbach scheint das Leben in starren Bahnen festgeschrieben zu sein, bis er auf einem Spaziergang einen Mann bemerkt, "dessen nicht ganz gewöhnliche Erscheinung seinen Gedanken eine völlig andere Richtung" (T 11)² verleiht. Bis zu diesem Zeitpunkt seiner geistigen und in Folge auch körperlichen Loslösung aus seiner biedereren, vertrauten Welt der Moralität und des übertriebenen Moralitätsbewusstseins, war Aschenbach der "Sohn eines höheren Justizbeamten" (T 19), dessen schriftstellerische Tätigkeit "einer ganz dankbaren Jugend die Möglichkeit sittlicher Entschlossenheit jenseits der tiefsten Erkenntnis zeigte" (T 19). Genau diese Erkenntnis wurde dem alternden Künstler jedoch selbst verwehrt, indem er sich im Endeffekt niemals wahrhaftig mit sich selbst und seinen vielleicht weniger "sittlichen" Trieben befasst hat, sondern stets höheren Idealen entgegen strebte. Für ihn war die Kunst stets die einzige sinnspendende, lebensfördernde, geistige Tätigkeit.³ Seine wohl vorhandenen feurigen Impulse (vgl. T 19) haben bis zu diesem Zeitpunkt lediglich in seinem künstlerischen Schaffen Ausdruck gefunden, sein Lebensstil hingegen verrät eine eher schlichte und unspektakuläre Vergangenheit. Es scheint, als sei ihm "die Hingabe an das Leben durch seine künstlerische Tätigkeit verwehrt",⁴ was sich insbesondere auch in seiner Sehnsucht nach der Ferne offenbart. Sein Verzicht auf das Verlassen Europas und sein abgeschottetes Dasein, das er auf einem Landsitz in seiner Heimatstadt fristet (vgl. T 15), signalisieren Aschenbachs keusche Existenz und sein einsames Künstlertum, das einen deutlichen Gegensatz zu seiner plötzlich aufflammenden Reiselust bildet.

Mit Jugend verbindet Aschenbach das Dasein in einer Welt voller Gefahren und Verbote. Auch das Streben nach Freiheit und Raum individueller Entfaltung assoziiert er mit diesem Lebensabschnitt, den er längst hinter sich gelassen hat und zu dem kein Weg mehr zurückführt. Aschenbach entsinnt sich seiner Jugend als Zeit der Unwissenheit, in der ihm "Verstöße gegen Takt und Besonnenheit [...] in Wort und Werk" (T 25) unterlaufen sind, er "war problematisch [...] wie nur irgendein Jüngling" (T 26), doch schon bald wandelte er sich ins "Mustergültig-Feststehende" (T 28). Wie der Autor wenig später explizit betont, "hatte er [Aschenbach] niemals den Müßiggang, niemals die sorglose Fahrlässigkeit der Jugend gekannt" (T 20). Ein Faktum, das Aschenbachs folgende seelische, sowie auch körperliche Befreiung vorausdeutet und im Prinzip gleichzeitig auf dessen "verlorene Jugend" verweist. Die äußere Wanderung indiziert somit die innere: die Suche nach seinem Selbst, nach dem Lebensabschnitt, der ihm Raum für seine

² Sigle T: MANN, Thomas, *Der Tod in Venedig*. 2005.

³ Vgl. BALZE / MERTENS (Hg.), *Deutsche Literatur in Schlaglichtern*, darin Kapitel 17: Fin de Siècle, genauer 17.16: Nietzsche-Verehrung und Renaissancekult, 360.

⁴ KOTTOW, *Der kranke Mann. Zu den Dichotomien Krankheit / Gesundheit und Weiblichkeit / Männlichkeit in Texten um 1900*, 227.

unvollkommene, elliptische Identitätskonstituierung bieten kann. Denn bis zu dem Zeitpunkt seiner Metamorphose unterdrückt Aschenbach offensichtlich innere Triebe, was darauf verweist, dass das Gerüst des Konstrukts seiner Identität auf äußerst "wackligen Beinen" steht.

Seine Reise nach Venedig fungiert als Initiation, als Befreiungsakt und neuer Raum für seine aufflammenden Sehnsüchte und Gefühle, als deren Auslöser der vierzehnjährige Jüngling Tadzio in Erscheinung tritt. Dieser vollkommen schöne (vgl. T 50) Knabe bewirkt bei Aschenbach eine Verwandlung, die ihn sinnen und träumen lässt (vgl. T 92). Der Künstler entschwebt in eine "entstellte Welt voll panischen Lebens" (T 93) und entdeckt anhand der Figur Tadzios seine unterdrückten Triebe, die in der Folge in einer pädophil gefärbten Beziehung zum gleichgeschlechtlichen Jungen Ausdruck finden. Dabei bildet Tadzios Jugend einen bedeutenden Gegensatz zu Aschenbachs Alter. Einen Zustand, in den sich der alternde Mann, wenn möglich, zurückversetzen würde.

Die Gegensatzpaare, die sich bereits zu Beginn der Novelle manifestieren, bilden schließlich Leitmotive des gesamten Werkes: Heimat/Ferne und Jugend/Alter. Aschenbach entwickelt sich zu einem alternden Menschen, den die Sehnsucht ins Weite und Fremde gelockt hat (vgl. T 124). Das "Weite und Fremde" sei hier jedoch mit einer Doppelbedeutung interpretiert, einerseits als geografischer Ort, weit von der Heimat entfernt liegend und andererseits als seelischer Topos, den es zu erreichen und zu entdecken gilt. Alter und Jugend erscheinen als Komplementärgewalten: Aschenbach empfindet sich und sein Lustobjekt als zwei Individuen, die folgende Gegensätze verkörpern: "ein Ältlicher und ein Junger, ein Hässlicher und ein Schöner, der Weise beim Liebenswürdigen" (vgl. T 85). Aschenbach als Älterer ist somit "der Hässliche, jedoch der Weise, während der Jüngere der Schöne und Liebenswürdigere ist".⁵ Jugend bedeutet für Aschenbach eine Quelle, an der er nicht nur seinen künstlerischen Durst stillen kann, sondern die ihm, gleich eines magischen Trankes, Lebenskraft einflößt. Tadzios Schönheit assoziiert der Künstler mit dessen Jugend, die er abgöttisch verehrt und an der er sich laben möchte. An dieser Stelle sei erneut das Bild einer stärkenden Wasserquelle gezeichnet, die den seelisch wie körperlich ausgetrockneten Alten zu neuen Kräften erweckt. Tadzio erhebt sich zum Leitfaden in Aschenbachs Leben, als Inspirationsquelle, Angeboteter und nicht zuletzt als Lustobjekt des alternden Künstlers geleitet er diesen bis zu seinem Tod.

3. Maskerade und Travestie

Das äußere Erscheinungsbild Aschenbachs und Tadzios spiegelt auf auffallende Weise die seelische Verfassung und gesellschaftliche Rolle der Individuen wider. Der vierzehnjährige Tadzio strahlt Anstand aus: er trägt ein englisches Matrosenkostüm, dessen Ärmel seine kindlichen Hände umspannen. Seine

⁵ KOTTOW, a.a.O., 231.

Gesichtshaut "weiß wie Elfenbein" erinnert zusammen mit dem "goldige[n] Dunkel der umrahmenden Locken" (vgl. T 51) an eine zerbrechliche Porzellanfigur.

Es ist offensichtlich, dass Äußerlichkeiten mehr sind als Indizien auf das Alter und die Herkunft der Figuren. Die Bilder, die von beiden Figuren entworfen werden, stellen Konstrukte dar, die infolge dekonstruiert werden. Dies lässt sich am besten in Aschenbachs Fall veranschaulichen: dieser trägt zunächst eine imaginäre "Uniform der Gesittung" (T 49), die ihn als gesellschaftskonformen, konservativen Fünfzigjährigen agieren lässt. Gleichzeitig entlarvt er mit Abscheu einen mit anderen feiernden, auffällig, "übermodisch" angezogenen Mann auf dem Schiff nach Venedig als "falschen Jüngling". Er beobachtet detailgenau die Runzeln um dessen Mund, die Karmesin-Schminke auf den Wangen, die Perücke auf dem Kopf, sein "aufgesetztes Schnurrbärtchen", seinen billigen Zahnersatz und die Siegelringe an seinen Zeigefingern (vgl. T 34f). Verächtlich mustert er den Greis und kritisiert insgeheim dessen Verkleidung. Für ihn hat ein Mann seines Alters kein Anrecht auf die Gemeinschaft mit jüngeren Menschen, geschweige denn auf derart "stutzerhafte und bunte Kleidung" (T 35). Was Aschenbach zu diesem Zeitpunkt jedoch noch nicht ahnt, ist, dass er selbst schon bald seine Einstellung revidieren wird. Auch nimmt der "falsche Jüngling Aschenbachs spätere Liebesverfallenheit und Entwürdigung allegorisch vorweg".⁶ Er, der sittliche und stets angepasste Künstler, wird sich selbst verwandeln, um seinem Lustobjekt Tadzio zu imponieren. Sein Erscheinungsbild, das Konstrukt einer patriarchalen Gesellschaft, wird schon bald in sich zusammenbrechen und einem verliebten Fünfziger Platz spenden. Aschenbach wird sich nach seiner Begegnung mit dem vierzehnjährigen Tadzio darüber bewusst, dass er alt geworden ist: "Er verweilte dort [im Hotelzimmer] drinnen längere Zeit vor dem Spiegel und betrachtete sein graues Haar, sein müdes und scharfes Gesicht" (T 65). Er realisiert, dass zwischen Tadzio und ihm Gegensätze dominieren. Je tiefer seine Bewunderung und in Folge auch seine Erregung für den hübschen Knaben werden, desto gespannter erscheint das Verhältnis zu seinem eigenen äußeren Erscheinungsbild. Tadzio wird gänzlich zum Mittelpunkt seines Strebens:

Wie irgendein Liebender wünschte er zu gefallen und empfand bittere Angst, dass es nicht möglich sein möchte. Er fügte seinem Anzuge jugendlich aufheiternde Einzelheiten hinzu, er legte Edelsteine an und benutzte Parfums, er brauchte mehrmals am Tag viel Zeit für seine Toilette und kam geschmückt, erregt und gespannt zu Tische. Angesichts der süßen Jugend, die es ihm angetan, ekelte ihn sein alternder Leib; der Anblick seines grauen Haares, seiner scharfen Gesichtszüge stürzte ihn in Scham und Hoffnungslosigkeit. Es trieb ihn, sich körperlich zu erquicken und wiederherzustellen; er besuchte häufig den Coiffeur des Hauses (T 128f).

Unter der Maske eines jugendlicher Wirkenden versucht Aschenbach, Tadzios Aufmerksamkeit auf sich zu lenken und diesem zu imponieren. Fernab jeglicher

⁶ SCHEDE, *Thomas Mann: Der Tod in Venedig*, 23.

Vorurteile, die er anfänglich gegenüber dem “falschen Jüngling” geäußert hatte, bedient er sich der Möglichkeiten, die ihm Kosmetik und Garderobe bieten, um jünger zu wirken. Schon bald imitiert er den ihm zuvor derart verhassten Greis. Dabei belässt es der Liebende jedoch nicht, seine Verwandlung artet vielmehr geradezu in Travestie aus:

Aschenbach, bequem ruhend, der Abwehr nicht fähig, hoffnungsvoll erregt vielmehr von dem, was geschah, sah im Glase seine Brauen sich entschiedener und ebenmäßiger Wölben, den Schnitt seiner Augen sich verlängern, ihren Glanz durch eine leichte Uermalung des Lides sich heben, sah weiter unten, wo die Haut bräunlich-ledern gewesen war, weich aufgetragen, ein zartes Karmin erwachen, seine Lippen blutarm soeben noch, himbeerfarben schwellen, die Furchen der Wangen, des Mundes, die Runzeln der Augen unter Crème und Jugendhauch verschwinden, – erblickte mit Herzklopfen einen blühenden Jüngling (T 130).

Aschenbachs Maskerade signalisiert die völlige Dekonstruktion des Bildes des in sich gekehrten Künstlers, Bewunderers der griechischen Antike und Autors sitthlicher Schriften. “Was dem disziplinierten und kultivierten Aschenbach [...] nie passiert wäre, lässt er hier quasi fatalistisch geschehen”.⁷ Unter der Schminke fiebert (vgl. T 131) die Lust: Aschenbach will Tadzio erobern, koste es was es wolle. Seine Besessenheit steigert sich von Tag zu Tag. Tadzio wird immer mehr zu seinem Lebensinhalt. Unzählige Stunden bringt er täglich damit zu, den Knaben zu beobachten, sei es beim Frühstück, während eines Spazierganges oder beim Spiel am Strand. Die Verkleidung verleiht ihm ein verstärktes Selbstvertrauen, seine “unziemliche[...] Hoffnung”(T 132) lässt ihn Tadzio verfolgen und auf dessen Erwidern seiner Gefühle hoffen.

3. Die Dekonstruktion der tradierten Künstlerfigur durch den modernen “homme fatal”

Das Motiv der verbotenen Liebe stellt in Thomas Manns Novelle die tragende Achse dar. Aschenbach erfährt durch seine homoerotische Triebhaftigkeit eine innere Entwicklung, die ihn aus seiner Ausgangssituation in einen Zustand neu erlebter Körperlichkeit katapultiert. Dieser innere Werdegang kostet den Schriftsteller Überwindung und gleicht einem seelischen Kampf, während dessen zwei entgegengesetzte Kräfte gegeneinander ringen. Auf Grund dessen, dass “Identität ein immer nur vorläufiges Resultat kreativer, konstruktiver Akte”⁸ darstellt, rechtfertigt sich die Metamorphose und Neudefinition der Künstlerfigur Gustav von Aschenbachs.

Der Konflikt des von der Gesellschaft ausgeschlossenen künstlerischen Individuums in Thomas Manns Novelle spitzt sich weiter zu. Die Mannsche

⁷ WIEGMANN, *Die Erzählungen Thomas Manns: Interpretationen und Realien*, 191.

⁸ ASSMANN / FRIESE, *Identitäten*, 93.

Künstlerproblematik als spannungsreiches Verhältnis zwischen dem bürgerlichen Leben und der Kunst bildet ein weiteres Leitthema der Novelle.⁹

Aschenbachs moralische Vorstellungen von Arbeit, Kunst und Leben lassen sich unschwer als der apollinischen Linie zugehörig einordnen. Die Bedrohung, die von Anfang des Textes an das Gleichgewicht des Schriftstellers ins Wanken zu bringen sucht, kann mit dem dionysischen Trieb identifiziert werden.¹⁰

Beeinflusst von Nietzsche, Freud und anderen bedeutenden Intellektuellen seiner Zeit kreiert Thomas Mann eine perfektionistische Künstlerpersönlichkeit, die sich Zeit ihres Lebens für die Kunst geopfert hat: "Aschenbach hatte es unmittelbar ausgesprochen, daß beinahe alles Große, was dastehe, als ein Trotzdem dastehe, trotz Kummer und Qual, Armut, Verlassenheit, Körperschwäche, Laster, Leidenschaft und tausend Hemmnissen zustande gekommen sei" (T 23). Aschenbach als einsamer Skeptiker verkörpert zunächst eine klassische Fin-de-Siècle-Figur, die Befriedigung lediglich im Trachten nach der Kunst sucht. Somit erklärt sich auch "Aschenbachs anfängliche Tendenz, Tazio wie ein Kunstwerk zu taxieren, als Rationalisierung seiner persönlichen Ergriffenheit":¹¹ "[Tazio] erinnerte an griechische Bildwerke aus edelster Zeit, und bei reinster Vollendung der Form war es von so einmalig persönlichem Reiz, dass der Schauende weder in Natur noch bildender Kunst etwas ähnlich Geglücktes angetroffen zu haben glaubte" (T50).

Mit verblüffender Detailfreude prägt Aschenbach sich die Gestalt des Jungen ein und rechtfertigt seine Bewunderung, indem er in Gedanken darüber reflektiert, dass "fast jedem Künstlernaturell [...] ein üppiger und verräterischer Hang eingeboren [ist], Schönheit schaffende Ungerechtigkeit anzuerkennen und aristokratischer Bevorzugung Teilnahme und Huldigung entgegenzubringen" (T 52). Tazio verkörpert in Aschenbachs Augen den Eros (vgl. T 57) und wird zu einer "vollkommen ausfüllenden Aufgabe und Beschäftigung" (T 63) für den Künstler, der seine Zeit nur noch damit verbringt, Tazio zu beobachten. Das Leben gewinnt einen neuen Sinn, erstmals fühlt Aschenbach sich jenseits seines Zuhauses wohl und will bleiben (vgl. T 64). Dennoch fasst er den voreiligen Entschluss, Venedig zu verlassen, wohl um seine innere Integrität zu wahren. Vielleicht auch, weil er ahnt, dass die Anbetung Tazios schon bald ihren ideal-mythischen Charakter verlieren und ins homoerotisch-pädophile umschlagen wird. Die Zerrissenheit des Künstlers, dessen physischer Zustand seinem Aufenthalt in Venedig ein Ende zu setzen droht, gipfelt in Tränen, Unentschlossenheit, Verzweiflung, "er will es und will es nicht" (T 73). Ein Zufall nimmt Aschenbach schließlich die Entscheidung ab: sein Koffer wurde fehlgeleitet, unter solchen Umständen weigert er sich abzureisen (vgl. T 73f). Ab diesem Moment seiner Rückkehr, beginnt im Endeffekt Aschenbachs unaufhaltsamer Liebestaumel, er "blickt [...] in sich hinein" (T 77)

⁹ Vgl. BALZER / MERTENS (Hg), a.a.O., 365f.

¹⁰ KOTTOW, a.a.O., 233.

¹¹ SCHEDE, a.a.O., 28.

und verfällt immer mehr der Verführung durch sein Lustobjekt, das er Tag und Nacht verfolgt. Er gibt sich dem "Rausch" (T 84) hin und verbringt "Nächte voll glücklicher Unruhe" (T 91), während derer er im Traum seine Sehnsüchte auslebt. Seine Verliebtheit artikuliert sich nunmehr massiv, seine unbefriedigten Triebe beherrschen ihn, nichts erinnert mehr an den moralischen Schriftsteller. Aschenbach steigert sich immer mehr in eine Besessenheit hinein, die ihn erkennen lässt, dass sein Streben nach Perfektion ein für allemal beendet ist. Er malt sich die Reaktionen seiner sittlichen Vorfahren aus, wenn diese von seiner Verstrickung in derart unschickliche Ereignisse erführen:

Was würden sie sagen? Aber freilich, was hätten sie zu seinem ganzen Leben gesagt, das von dem ihren bis zur Entartung abgewichen war, zu diesem Leben im Banne der Kunst, über das er selbst einst, im Bürgersinne der Väter, so spöttische Jünglingserkenntnisse hatte verlauten lassen und das dem ihren im Grunde so ähnlich gewesen war! (T 105)

Aschenbach fühlt quasi die Loslösung aus seiner bisherigen gesellschaftlichen Rolle, er verneint sowohl das biedere Bürgertum als auch die leidvoll-einsame Existenz des Künstlers. An diesem Punkt angelangt, ist es somit angebracht, von der Auflösung bzw. Dekonstruktion der idealisierten Künstlerfigur zu sprechen. Erstmals realisiert der alternde Mann den Stellenwert des Eros, den er zuvor zur mit der Kunst unvereinbaren Kraft degradiert hatte: eben dieser Eros entspricht seinem Leben am ehesten (vgl. T 106), dient als Inspirationsquelle und Triebvehikel unterdrückter Sehnsüchte und Gelüste. Wie Stevenhagen schreibt: "Within Aschenbach rages an ancient conflict, the collision of West and East, of artistic form and substance, of Apollo and Dionysos. Aschenbach, the paragon of discipline, becomes in Venice a helpless slave of Eros, infected with the Dionysiac mania".¹²

Aschenbachs innerer Konflikt wird nach und nach durch das Dionysische beherrscht, sein gesamtes Identitätskonstrukt bricht allmählich unter seiner Hingabe an die körperlichen Triebe zusammen, die seinen Geist dominieren. "Der Körper gibt sich der Sinnlichkeit, der Lust, der sexuellen Raserei hin",¹³ bis er komplett verfällt, und schließlich stirbt. Izenberg schreibt dazu passend: "Mann's fundamental understanding of love was Nietzschean, Dionysian: it was the quest for fusion with ground of being itself, which pursued to its end led either to failure or disaster".¹⁴

Aschenbachs lustvolle Enttarnung wird durch den jungen Tadzio initiiert, der eine Schlüsselfunktion innehält: er forciert den Selbstfindungsprozess des Künstlers, in dem er in ihm Gelüste und Triebe aufflammen lässt, die dessen bisher gesittetes Sexualverhalten entstellen.

¹² STEVENHAGEN, *The Name Tadzio in Der Tod in Venedig*, 22.

¹³ KOTTOW, a.a.O., 236.

¹⁴ IZENBERG, *Modernism and Masculinity*, 105. (Hervorh. i. O.)

Tadzio fungiert im Werk als Verführerinstanz, weshalb ich mich des Begriffes des "homme fatal" als subversive Umkehrung der *femme fatale* bediene und als Bezeichnung für einen Mann nutze, dessen Verhaltensweise der einer *femme fatale* potentiell gleicht. Diese gehört, neben ihrem Gegenentwurf der *femme fragile*, zu den Figurentypisierungen, die zum zentralen Frauenbild der Jahrhundertwende wurden. Beide bildhaften Begrifflichkeiten entspringen Männerphantasien, die bestätigen, dass das Geschlechterverhältnis durch ein eindeutiges Machtgefälle zwischen Mann und Frau gekennzeichnet ist. Und es ist stets der Mann, der die Frau definiert, nicht umgekehrt.¹⁵

Durch Tadzios Übernahme einer traditionell weiblich konnotierten Rolle hebt sich zugleich die Zwangsheterosexualität¹⁶ auf, die Manns literarischen Figuren keinesfalls anhaftet. Tadzio als moderner "homme fatal" entspricht eindeutig dem Bild einer unwiderstehlichen Verlockung. Ein Lächeln genügt, um Aschenbach vollkommen zu verzaubern. Dieser ahnt bereits, dass dieses Lächeln nichts als ein "verhängnisvolles Geschenk" (T 96) ist: "Du darfst nicht so lächeln! Höre, man darf so niemandem lächeln" (T 97)! Die Leidenschaft, mit der Aschenbach schier magnetisiert sein Lustobjekt verfolgt und an dessen Gebärden gefallen findet, grenzt an Besessenheit. Tadzio seinerseits fügt sich seiner Verführerrolle perfekt, indem er Aschenbach den Anschein vermittelt, er hege ebenfalls Interesse an ihm, ohne dies jedoch jemals explizit zu artikulieren. Der Verliebte schwebt somit in einer prickelnden Ungewissheit, die seine Lust zunehmend steigert. Er hofft insgeheim auf eine zutrauliche Geste, versucht selbst attraktiver auf den Knaben zu wirken und verbringt unzählige Stunden damit, ihn auf voyeuristische Weise zu begutachten. Das Liebespiel scheint auf Gegenseitigkeit zu beruhen, zumal Tadzio Aschenbachs Zuwendung zu genießen scheint: "Manchmal [...] wandte er [Tadzio] zögernd und behutsam oder auch rasch und plötzlich als gelte es einer Überrumpelung, den Kopf über die linke Schulter gegen den Platz seines Liebhabers. Er fand nicht dessen Augen, denn eine schmählische Besorgnis zwang den Verirrten, seine Blicke ängstlich im Zaum zu halten" (T 110).

Das Versteckspiel gipfelt in der Vermutung, man habe Aschenbachs Verhalten bemerkt, zumal der alternde Schriftsteller feststellen muss, dass "man Tadzio aus seiner Nähe zurück rief, ihn von ihm fernzuhalten bedacht war" (T 111). Doch nichts kann ihn aufhalten, womöglich bereiten ihm das Überschreiten der Grenzen von Sittlichkeit und das imaginäre Brechen jeglicher gesellschaftlicher Tabus umso mehr Lust, denn er lässt nicht von dem Jungen ab, der seine Blicke zu erwidern scheint (vgl. T 116). Die Versuchung ist groß, Aschenbachs "fiebrige Erregung" (T 123) findet in seinen Träumen¹⁷ Ausdruck, in denen er seine innigsten Gelüste frei ausleben kann. Auch die Schlusszene offenbart ein charakteristisches Bild des unwiderstehlichen "homme fatal". An dieser Stelle stilisiert der Autor Tadzio als todbringende Loreley und bestätigt Tadzios fatalen Charakter. Als

¹⁵ Vgl. BEUTIN / EHLERT u.a., *Deutsche Literaturgeschichte*, Metzler, 364f.

¹⁶ Vgl. BUTLER, *Das Unbehagen der Geschlechter*, 41.

¹⁷ Siehe dazu auch das folgende Kapitel.

“verbindungslose Erscheinung, mit flatterndem Haar” wandelt er “dort draußen im Meere, im Winde”. Eine Hand in der Hüfte, “in schöner Drehung zu seiner Grundpositur” (vgl. T 138f) blickt er über die Schulter zum Ufer. Fehlte nicht der Loreley-Felsen, wäre das Bild der Rheinnixe makellos. Aschenbach beobachtet seinen Geliebten und erfährt eine Vision: “Ihm war aber, als ob der bleiche und liebliche Psychagog dort draußen ihm lächle, ihm winke; als ob er, die Hand aus der Hüfte lösend hinausdeute, voranschwebe ins Verheißungsvoll- Ungeheure. Und wie so oft machte er sich auf, ihm zu folgen (T 139)”.

Die imaginäre Vereinigung des Liebespaares bedeutet gleichzeitig auch den Endpunkt für Aschenbachs Reise (im doppelten Sinne), zumal dieser im selben Augenblick stirbt. Die Verlockung bleibt jedoch bis zum Ende bestehen, steigert sich sogar noch und mündet in obiger irrationalen Loreley-Szene. Tadzio erweist sich als Todesbote, der das alte Künstlergemüt ins Verderben lockt, als ein “homme fatal” nach klassischem Vorbild.

4. Träume und Projektionen als Raumschaffer sexueller Selbstfindungsprozesse

Thomas Manns *Der Tod in Venedig* enthält “Freudsche Motive und Ideen”.¹⁸ Unübersehbar spiegelt die Novelle die Traumsymbolik und das Spiel zwischen Verdrängung und Ausleben wider. Freud unterteilt die Psyche des Menschen bekanntlich in das *Es*, *Ich* und das *Über-Ich*. Das *Es* enthält die Triebstruktur des Menschen, von Freud auch Libido genannt. Das *Ich* ist die Persönlichkeitsstruktur, das *Über-Ich* hingegen die Vernunftsinanz. Die Sozialisation des Menschen in Form der Erziehung durch das Elternhaus und die Umwelt bewirkt, dass der Mensch nicht ungezügelt seinen Trieben folgen kann. Das *Über-Ich* wird somit gestärkt und das *Ich*, also die Persönlichkeit gefestigt.¹⁹ Das Reich der Phantasie stellt einen Ersatz für die Triebbefriedigung dar, auf die der Mensch im wirklichen Leben verzichten muss.²⁰ Die verdrängten Phantasien, Sehnsüchte und Triebe schaffen sich ihren Raum somit auch im Traum. “Nach Freud enthält jeder Traum eine verborgene Wunscherfüllung”,²¹ die oftmals lediglich in der Sphäre des Unbewussten lebt.²² Auf den untersuchten Text bezogen, sticht Aschenbachs exzessiv-orgiastischer Traum ins Auge, der zweifellos tiefste Sehnsüchte reflektiert. Die Theorie des Unbewussten bringt die patriarchalische Architektur ins Wanken,²³ indem sie davon ausgeht, dass neben der gesellschaftskonformen, real-

¹⁸ MICHAEL, *Thomas Mann auf dem Wege zu Freud*, 167.

¹⁹ Vgl. NEUHAUS, *Grundrisse der Literaturwissenschaft*, darin Kapitel 9.11. *Psychoanalytische Literaturwissenschaft*.

²⁰ FREUD, “Selbstdarstellung”. *Schriften zur Geschichte der Psychoanalyse*, 91.

²¹ NEUHAUS, a.a.O.

²² Siehe zu den Begriffen Verdrängung und Unbewusstes auch FREUD, *Das Ich und das Es*, 61-104.

²³ Vgl. LINDHOFF, *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, 61.

ausgelebten Triebhaftigkeit des Menschen ein weiterer seelischer Ort existiert. Dieser "andere" Raum, als individuelle Seelenlandschaft, untersteht nicht den strengen gesellschaftlich-sozialen Tabus, die den Menschen in seinem Denken und Handeln einschränken. Homosexuelle Zuneigung, "intolerierbare" Altersunterschiede, Pädophilie, alles besitzt Existenzberechtigung.

Gustav von Aschenbachs Aufenthalt in Venedig wird von Beginn an als eine "träumerische Entfremdung" (T 35) bezeichnet, die ihn in nie erlebte Abenteuer reißt. Geografisch wie auch seelisch, als doppelter Ort, erlaubt Venedig dem Künstler, sich fernab seiner Heimat mit sich selbst auseinander zu setzen. Aschenbach blickt in sich hinein (T 77) und scheint einen Ort gefunden zu haben, an dem er seinen inneren Kampf, den Konflikt des apollinischen Autors mit dem dionysischen Liebhaber austragen kann. Er schwelgt in einer aufregenden Verzauberung durch den Knaben Tadzio, die in einer pädophilen Leidenschaft mündet. Sein Objekt der Begierde verkörpert für den ältlichen Mann nicht nur die vollkommene Schönheit, sondern auch seine verlorene Jugend. Besessen von dem Vierzehnjährigen dreht sich Aschenbachs gesamter Lebensinhalt nur noch um den reizenden Jüngling. Eines Nachts erlebt der Künstler zudem "einen furchtbaren Traum" (T 124), indem seine Leidenschaft, Lust und libidinöse Triebhaftigkeit zu einer außerordentlichen Orgie kumulieren. Aschenbach widerfährt der Traum als "körperhaft-geistiges Erlebnis" (ebd.), das sich in seiner Seele abspielt. Sein geistiger Widerstand, der im realen Leben zumindest ansatzweise vorhanden ist, wird im Traum komplett gebrochen. Eine besessene Herde von Menschen und Tieren partizipiert an einer "blutig-orgiastischen Feier".²⁴ Weiber "mit stöhnend zurückgeworfenen Häuptionen" (T 125) tragen "schreiend ihre Brüste in beiden Händen" (T 126), während Männer ihre Arme und Schenkel heben und wütend auf die Pauke schlagen. Auch Knaben sind in der obskuren Szenerie vertreten: sie lassen sich "jauchzend streifen" (T 126), "es herrscht Lust und Übermaß",²⁵ es wird getanzt, die Glieder geschleudert, ein hinreißender Wahnsinn (ebd.) zieht den Träumenden in seinen Bann. Die Leiber keuchen, die Paukenschläge lassen sein Herz dröhnen und er gibt sich immer mehr der Verlockung hin: "Wut ergriff ihn, Verblendung, betäubende Wollust, und seine Seele begehrte, sich anzuschließen dem Reigen des Gottes" (T 127). Ein übergroßer Phallus ("das obszöne Symbol") wird ähnlich einem Zepter empor gestreckt und löst eine rauschhafte Orgie aus. Die Masse tobt, reizt einander "mit geilen Gebärden und buhlenden Händen" (ebd.), sticht einander und leckt anschließend das Blut. Des Träumenden Seele "kostete Unzucht und Raserei des Untergangs" (ebd.). Aschenbach durchlebt in seinem Traum die absolute Aufgabe seines Widerstandes gegen die in ihm aufflammende Körperlichkeit. Dionysos hat eindeutig gesiegt und den schwachen Künstler in das Reich der Gelüste und Triebe eingeweiht, während das Apollonische im Traumleben Aschenbachs völlig zerstört zu sein scheint.²⁶

²⁴ STELZMANN, a.a.O., 17.

²⁵ KOTTOW, a.a.O., 236.

²⁶ STELZMANN, a.a.O., 20.

“Psychoanalytisch lässt sich dieser 'Vorgang der Überwältigung einer apollinisch geformten Existenz durch die [...] dionysischen Mächte' als 'die Wiederkehr des Verdrängten' und zwar des verdrängten Trieblebens fassen.”²⁷ Im Traum verarbeitet Aschenbach nicht nur seine Beziehung zum Knaben, der seine Sinne geraubt hat, sondern auch seine unterdrückte Sexualität im Allgemeinen. Sein phallisches Begehren kann als Indiz für seine unterdrückte Homosexualität aufgefasst werden, der er lediglich im Traum Ausdruck verleihen kann. Aschenbachs Wunschtraum vereint alle potentiellen libidinösen Urkräfte: das Männliche, das Weibliche und das Infantile.

Aschenbach gewinnt durch seinen Traum eine Örtlichkeit, an der er sich imaginär seinen Trieben hingeben kann. Nach seinem Erwachen ist er sich dessen bewusst, dass er “kraftlos dem Dämon verfallen” (T 127) ist. Er ahnt, dass seine langjährige Enthaltsamkeit ein Ende gefunden hat und sein Leib sich nach sexueller Erfüllung sehnt. Er hegt “unziemliche [...] Hoffnung[en]” (T 132), weiß jedoch gleichzeitig, dass sein ältlicher Körper vergeht und die Vereinigung mit Tadzio ein unmögliches Unterfangen darstellt.

Doch nicht nur Träume dienen als imaginäre Orte ersehnter Wirklichkeit, sondern auch andere Arten von Projektionen, die seelische Räume entstehen lassen. Somit tauchen im Text Figuren auf, deren Glaubwürdigkeit nicht unbedingt vorausgesetzt werden muss. Tadzio spielt beispielsweise für Aschenbachs Entwicklung eine tragende Rolle, wirkt an sich als literarische Figur jedoch nicht überzeugend. Der Text selbst liefert Indizien für die nur scheinbare Existenz des verzückenden Jünglings: Auf Seite 83 bezeichnet Aschenbach seinen Angebeteten als “Standbild und Spiegel geistiger Schönheit” des Menschen. Tadzio wirkt somit eher unreal, als Ideal, Prototyp, weniger als eigenständige Persönlichkeit. Vielleicht handelt es sich lediglich um irgendeinen Jungen, den der ältliche Künstler in seinen Augen zur antiken Schönheit stilisiert. Der Verdacht, Tadzios Existenz sei auf eine Projektion Aschenbachs zu reduzieren, verstärkt sich wenig später, als der Autor von Aschenbachs “Aussichtslosigkeit” berichtet, die “holden Lippen seines Schattens zu küssen” (T 96). Warum bezeichnet er Tadzio als Schatten, wenn es sich doch um eine reale Figur innerhalb der Novelle handelt? Fantasiert Aschenbach? Mir liegt die Vermutung nahe, dass Tadzios Existenz keinerlei substantiellen Wert für den Verlauf der Geschichte hat. Aschenbach gelangt in einer abenteuerlichen Stimmung nach Venedig; nach Jahren der sexuellen Unterdrückung und des gesellschaftlichen Konformismus erblickt er einen hübschen Jungen, in den er sich verliebt. Womöglich sieht er sein Lustobjekt nur ein einziges Mal, oder er beobachtet irgendeinen beliebigen Knaben während seines Aufenthaltes. Bedeutend ist allein die Initiation. Ein junger Mensch erweckt in ihm den Lebensgeist, die Liebe und nicht zuletzt den Trieb. Seine verdrängten Lustträume und Phantasien projiziert er in Folge auf dieses (fiktive) Lustobjekt. Im Grunde spielt es keine Rolle, ob er tatsächlich systematisch einen Jungen namens Tadzio verfolgt, oder in jedem Jüngling einen potentiellen Tadzio sieht.

²⁷ KOOPMANN, *Thomas-Mann Handbuch*, 290, zitiert nach SCHEDE, a.a.O., 66.

Auch die Annahme, dass Tadzio überhaupt nicht existiert (keine körperliche Substanz aufweist), liegt nahe. Der Jüngling verkörpert schließlich einen Ort der Initiation, ein Ventil für Aschenbachs homosexuell-pädophile Triebhaftigkeit. Das Augenmerk liegt dabei auf der Entwicklung der Künstlerfigur und nicht auf dem Auslöser dieser.

Freud schreibt in seinem Aufsatz *Das Unheimliche* über ein literarisches Motiv, dass er den "Doppelgänger" nennt. Damit meint er eine Figur, die als Spiegel- und Schattenbild und nicht zuletzt auch als Schutzgeist fungiert. Auch kann der "Doppelgänger" die Instanz der Selbstbeobachtung verkörpern oder auch das übrige Ich, das zum Objekt dieser Reflexion wird. Der "Doppelgänger" taucht dabei meist dann auf, wenn das Ich sich problematisch wird, weil es von Altem Abschied nehmen muss und sich Neues aneignen muss, also eine (Identitäts-)Krise durchläuft.²⁸ Passender könnte eine Interpretation kaum sein: Aschenbach projiziert seine Sehnsüchte, Agonien und Träume auf einen imaginären Doppelgänger, der ihm aus seinem Blickwinkel bei der Identitätsarbeit behilflich ist, indem er ihn zur Selbsterkenntnis hinführt.

5. Die Zweiteilung der Welt und deren allmähliche Auflösung

In Thomas Manns Novelle scheint ein ewiger Kampf zwischen polarisierenden Kräften zu wüten, den Aschenbach für sich austragen muss. Das entworfene Weltbild basiert auf Dichotomien, die einem traditionell patriarchalischen Wertesystem dienen, dem auch Aschenbach entspringt. Als Sohn eines höheren Justizbeamten und mit Vorfahren, die Offiziere, Richter und Verwaltungsfunktionäre gewesen waren, alle im Dienste des Königs und des Staates (vgl. T 19), führt der Schriftsteller gleich seiner Verwandtschaft ein "anständig karges Leben" (ebd.). Sein Künstlertum ist "hart errungene Meisterschaft, Moralität der Leistung, ästhetisches Asketentum"²⁹ und äquivalent zu der Berufung, mittels seiner Schriften Moral und Sittlichkeit zu propagieren. Seine ihm väterlicherseits angeborne Zucht (vgl. T 22) findet sich somit auch in Aschenbachs Veröffentlichungen. Eine seiner Erzählungen handelt beispielsweise von der "Abkehr von allem moralischen Zweifelsinn, von jeder Sympathie mit dem Abgrund" (T 27).

Erst nach Aschenbachs Begegnung mit Tadzio gerät seine beschauliche Welt allmählich ins Schwanken. Fernab jeglicher sittlichen Vorsätze wird sich der ältliche Künstler immer mehr seiner körperlichen Schwäche bewusst. Obwohl er sich zumindest anfänglich mental gegen seine Veränderung sträubt, kann er seine Metamorphose nicht aufhalten. Er gibt sich seinem Verlangen hin, empfindet erstmals ein derart ununterdrückbares Begehren und widmet sich ganzheitlich seinem

²⁸ ZIMMERMANN, *Hermann Hesses Doppelgänger*, 33f.

²⁹ WIEGMANN, *Die Erzählungen Thomas Manns: Interpretationen und Realien*, 190.

Lustobjekt, dem vierzehnjährigen Tadzio. Damit eröffnet sich für Aschenbach eine unbekannte Welt der Triebhaftigkeit in seinem Wertesystem konträrer Gewalten.

Aschenbach partizipiert gleichermaßen an beiden Welten. Die erste ist die erstrebenswerte, die moralisch korrekte, die jeden Tag im harten Kampfe wieder und wieder erstellt wird. Die zweite präsentiert sich als permanente Gefahr, als etwas immer wieder Vermiedenes und durch die erzwungene Absenz auch immer wieder Präsent-Gemachtes.³⁰

Thomas Manns dichotomisch konzipierte Welt operiert auch weiterhin mit Gegensatzpaaren, wie Körper/Geist, Rationalität/Irrationalität, Kultur/Natur, Männlich/Weiblich, Gesundheit/Krankheit und Disziplin/Kontrollverlust.³¹ Aschenbachs apollinische Existenz wird durch den Einbruch des Dionysischen gefährdet.³² Seine ratio gibt sich zunehmend der bislang unterdrückten Gefühlswelt hin, sein Körper zeigt immer deutlicher ein krankhaftes Erscheinungsbild, während er innerlich aufblüht. Fernab seiner altbekannten Arbeitsmoral bewundert und begehrt der Künstler den verführerischen Knaben, der seine Sinne in die ihm bisher verwehrte finstere Welt geleitet. Wie im Liebestaumel verfällt Aschenbach schließlich den "vulgären und schmachttenden Melodien" (T 109), die ihn bezirzen. Allmählich überschreitet er die Schwelle zwischen den beiden imaginären Welten und partizipiert an einer anderen Weltordnung, deren Existenz er bisher vehement geleugnet hatte. Unmögliches wird möglich, und Aschenbach immer mehr er selbst.

6. Pädophilie bei Thomas Mann

Thomas Mann gehört ohne Zweifel zu den meistinterpretierten, deutschsprachigen Autoren der Moderne. *Der Tod in Venedig* wird oftmals "geradezu [als] die Epoche der Jahrhundertwende zusammenfassende Novelle"³³ bezeichnet. Das homosexuelle Begehren gegenüber dem Knaben Tadzio wird dabei jedoch nur kaum angesprochen oder als idealisierter, künstlerischer Ausdruck der Bewunderung beschönigend angemerkt, jedoch wird die pädophile Neigung Gustav von Aschenbachs nicht explizit thematisiert. Hermann Wiegmann äußert sich beispielsweise wie folgt über das Motiv der verbotenen Liebe im Werk: "Die homoerotische Zuneigung Aschenbach ist der 'zugespitzte' Fall existenzieller künstlerischer Problematik und in symbolischer Weise Ausdruck von Schönheit und Todverfallenheit menschlichen Vollkommenheitsstrebens [...]"³⁴. Nun gut, es ist wohl nicht zu bestreiten, dass Thomas Mann – beim Verfassen der Novelle vom

³⁰ KOTTOW, a.a.O., 228.

³¹ Ebd., 225.

³² Vgl. VAGET, *Thomas-Mann-Kommentar zu sämtlichen Werken*, 180.

³³ METTENLEITER / KNÖBL, *Blickfeld Deutsch*, 368.

³⁴ WIEGMANN, a.a.O., 199f.

Krisenbewusstsein³⁵ seiner Zeit beeinflusst - die Künstlerproblematik thematisiert. Trotzdem besteht jedoch meines Erachtens kein Grund, die literarische Figur Gustav von Aschenbachs auf ihr Künstlerdasein zu beschränken. Wäre die Annahme, Aschenbach interessiere sich sexuell für Minderjährige, deshalb abwegig? Noch lange nicht. Manns Hauptfigur ist durch eine hohe Sehschärfe charakterisiert, die ihn beinahe jedes Detail an Tadzios Erscheinung erkennen lässt: Aschenbach bemerkt nicht nur allgemein Tadzios Schönheit, sondern auch die Bleiche und Verschlossenheit seines Gesichts, seine honigfarbenen Haare, seine gerade abfallende Nase und den lieblichen Mund, der "hold[en] und göttlich[en] Ernst" ausdrückt (T 50). Erscheint dieser erste Eindruck Aschenbachs von dem gut aussehenden Jüngling zunächst als womögliche Bewunderung der Jugend von Seiten eines alternden Künstlers, der Schönheit nach dem Vorbild der griechischen Antike definiert, wird schon kurz darauf offensichtlich, dass Aschenbach sich mehr für Tazio interessiert, als das Sittlichkeitsgesetz tolerieren würde. Mit mikroskopischer Genauigkeit mustert der Künstler ihn, er bemerkt, dass sich Tadzios Haare an der Stirn, über den Ohren und noch tiefer im Nacken locken. Er trägt ein englisches Matrosenkostüm, das Aschenbach ebenfalls genauestens begutachtet. Erwähnt sei dabei nur, dass er sogar bemerkt, wie sich die bauschigen Ärmel des Kostüms nach unten hin verengen (vgl. T 51). Obwohl der Knabe lediglich "im Halbprofil gegen den Betrachtenden" (T 51) sitzt, nimmt Aschenbach jegliche Details wahr und schließt sogar auf charakterliche Merkmale des Jungen: er sitzt "in einer Haltung von lässigem Anstand und ganz ohne die fast untergeordnete Steifheit, an die seine weiblichen Geschwister gewöhnt schienen. War er leidend" (ebd.)? Aschenbach genießt den Anblick des hübschen Jungen und rechtfertigt zu diesem Zeitpunkt seine Bewunderung, indem er an Folgendes denkt: "Fast jedem Künstlernaturrell ist ein üppiger und verräterischer Hang eingeboren, Schönheit anzuerkennen und aristokratischer Bevorzugung Teilnahme und Huldigung entgegenzubringen" (T 52). Seine Motive müssen jedoch schon bald in Frage gestellt werden. Ist Aschenbachs sonderbare Ergriffenheit (vgl. T 54) wirklich auf Tadzios klassische Schönheit zurückzuführen? Will sich Aschenbach eventuell anfänglich selbst nicht eingestehen, dass er sich - entgegen seiner musterhaften Erziehung und seines bisherigen moralischen Strebens - in den verführerisch schönen Jüngling verliebt hat? Weshalb sucht er sonst nach Rechtfertigungen der Art, Tazio habe die "Gestalt des Halbwüchsigen [...], die gestattete, ihn über seine Jahre ernst zu nehmen" (T 61), wenn es sich doch um eine rein platonische Verehrung handelt? Aschenbachs sich stetig steigerndes Begehren erscheint keineswegs als platonisch. Er verfolgt den Vierzehnjährigen, genießt die Tage, die "geschmückt mit zahllosen, dicht beieinander liegenden Möglichkeiten lieblichen Zufalls" (T 78) sind. Je länger er sich in Tadzios Nähe aufhält, desto besessener zeigt sich der Künstler. Nach und nach versucht er sich zu verjüngen, sucht nach einer Möglichkeit, Tadzios Aufmerksamkeit zu erlangen und diesem so nah wie

³⁵ Begriff nach MADSEN, *Geschichte der deutschen Literatur in Beispielen*, 228.

möglich zu kommen. Sein Lebensinhalt besteht nunmehr nur noch aus dem Studium des Angebeteten, dessen Detailfreude an Obszönität grenzt:

Er [Tadzio] stand [...] aufrecht, die Hände im Nacken verschlungen, langsam sich auf den Fußballen schaukelnd, und träumte ins Blaue, während kleine Wellen, die anliefen, seine Zehen badeten. Sein honigfarbenes Haar schmiegte sich in Ringeln an die Schläfen und in den Nacken, die Sonne erleuchtete den Flaum des oberen Rückgrats, die feine Zeichnung der Rippen, das Gleichmaß der Brust traten durch die knappe Umhüllung des Rumpfes hervor, seine Achselhöhlen waren noch glatt wie bei einer Statue, seine Kniekehlen glänzten, und ihr bläuliches Geäder ließ seinen Körper wie aus klarem Stoffe gebildet erscheinen. Welch eine Zucht, welch Präzision des Gedankens war ausgedrückt in diesem gestreckten und jugendlich vollkommenen Leibe (T 82f)!

Wäre es nun in der Tat übertrieben, von Aschenbachs homosexueller Neigung zu sprechen? Der Text antwortet von selbst: Aschenbach verzweifelt an der "Aussichtslosigkeit seines Trachtens, die holden Lippen seines Schattens zu küssen" (T 96). Dabei kann es sich wohl nunmehr unmöglich um platonische homoeerotische Gedanken und Gefühle handeln. Wenn der Mittfünfziger die Lust verspürt, einen Vierzehnjährigen auf den Mund zu küssen, so kann dies bei einer Textanalyse unmöglich übersehen werden. Wo liegt die Grenze zwischen harmloser Bewunderung eines jungen Leibes und konsequenter Pädophilie? Eine Frage, die sich von selbst beantwortet, wenn der Rezipient folgende Passage, in der die Grenze eindeutig überschritten wird, aufmerksam liest:

Sonderbar entrüstete und zärtliche Vermahnungen entrangen sich ihm: "Du darfst nicht so lächeln! Höre, man darf so niemandem lächeln!" Er warf sich auf eine Bank, er atmete außer sich den nächtlichen Duft der Pflanzen. Und zurückgelehnt, mit hängenden Armen, überwältigt und mehrfach von Schauern überlaufen, flüsterte er die stehende Formel der Sehnsucht, - unmöglich hier, absurd, verworfen, lächerlich und heilig doch, ehrwürdig auch hier noch: "Ich liebe dich" (T 97)!

Diese Szene kann nur als verbaler Orgasmus entlarvt werden. Aschenbach ist derart von Lust erfüllt, dass er es gerade noch schafft, sich auf eine Bank "zu werfen". Das gesamte lexikalische Umfeld obiger Passage verrät Aschenbachs leidenschaftlichen Höhepunkt. Sein rasender Atem zusammen mit seinen daraufhin hinab hängenden Armen, seine Überwältigung und nicht zuletzt, die Schauer, die ihn überlaufen, kreieren eine spannungsgeladene Atmosphäre voller Pathos und sexueller Triebhaftigkeit. Verräterisch erscheint auch Aschenbachs Gedanke: "unmöglich hier", der bald darauf negiert wird: "ehrwürdig auch hier noch". Es erscheint ihm zunächst als unerhört, seine Erektion auf einer Parkbank zu erleben, dann jedoch besinnt er sich wohl darauf, dass Eros überall sein kann. Für ihn ist Sexualität darüber hinaus stets mit Gefühlen verbunden. Sein Orgasmus soll nicht als vulgäre Ausschreitung gewertet werden, denn seine Motive sind die eines Liebenden. Aschenbachs Beziehung zu Tadzio erhält zunehmend sexuelle Konnotationen, profan ist nunmehr die körperliche Dimension des Pathos, das der Künstler empfindet. Er kann sich Tadzios magischer Anziehungskraft nicht entziehen, stellt diesem ständig nach, lauert sogar vor dessen Zimmertür. Sein Verhalten weist dabei nichts Aufdringliches auf, er begnügt sich mit einer distanzierten

Befriedigung. Dabei muss auch Aschenbachs voyeuristische Veranlagung betont werden, die schon in obig geschilderten Beobachtungen zum Ausdruck gekommen ist. Der Künstler scheint sich größtenteils durch Tadzios Anblick zu befriedigen, denn seine Erektion wurde durch Tadzios Lächeln ausgelöst. Bis zu seinem Tod träumt Aschenbach von der körperlichen Vereinigung mit Tadzio. Der Alternde wird zunehmend von einer ungewohnt-hitzigen Leidenschaft überwältigt, seine körperliche Schwäche wirkt jedoch seinem sexuellen Begehren entgegen. Innerlich steht er in Flammen, muss sich sogar die Lippen abkühlen (vgl. T 109), während er das Liebesspiel zwischen ihm und Tadzio bis an die Grenzen der Erkenntlichkeit treibt: "es war dahin gekommen, dass der Verliebte fürchten musste, auffällig geworden und beargwöhnt zu sein" (T 111). Seine pädophilen, homosexuellen Phantasien kann Aschenbach trotz seiner inneren Befreiung nicht frei ausleben. Daher entfalten sich seine intimsten Sehnsüchte und Triebe in einem "furchtbaren Traum" (T 124), indem eine wilde Sexorgie zwischen Männern, Frauen und Knaben (!) im Rauschzustand stattfindet. Der Phallus als Aschenbachs Lustobjekt ist selbstverständlich auch vertreten, und dies sogar in Übergröße (vgl. T 124-127). Er wähnt sich hoffnungslos dem Dämon verfallen und sein Gesundheitszustand verschlechtert sich aufgrund seiner Infizierung mit Cholera zunehmend, so dass er sich allmählich dem Tod nähert. In der Schlusszene des Werkes erlebt er eine Vision mit seinem Liebsten, der ihn scheinbar ins "Verheißungsvoll-Ungeheure" (T 139) einlädt. Möglicherweise realisiert Aschenbach kurz vor seinem Tod, dass er sein Objekt des Begehrens in diesem Leben nicht mehr erobern wird. Seine Sehnsucht nach Tadzios jugendlichem Körper kann er womöglich nur in einer anderen Sphäre stillen, einer anderen Dimension, einem anderen Raum. Es ist ihm nicht mehr vergönnt, seine Pädophilie zu realisieren. Er entschwebt dieser Welt in der Hoffnung, an einem anderen Ort Erfüllung zu erfahren.

7. Die Androgynität als Möglichkeit der Identitätsfindung

Die Begriffe 'Frau' und 'Mann' benennen "zwei soziale Rollenmuster, die in allen Gesellschaftsformen auch essentialistische Kategorien markieren, da davon ausgegangen wird, dass sie einen jeweiligen Wesenskern bezeichnen, der das weibliche bzw. männliche Subjekt konstituiert".³⁶ Wo jedoch liegt die Essenz, wenn Männer weiblich dargestellt und Frauen maskulin stilisiert werden? Im Zuge der feministischen Literaturwissenschaft ist eindeutig bewiesen worden, dass die Geschlechterrollen stets performative Akte darstellen, die somit keinesfalls als festgeschriebene Zwangsverhaltensweisen und Artikulationen interpretiert werden dürfen. Die Definition eines Individuums als *Frau* oder *Mann* oder *homosexuell* bzw. heterosexuell führt zu der Behauptung, der Begriff der Geschlechtsidentität sei dem der Identität unterzuordnen. Die Schlussfolgerung, dass also eine Person

³⁶ KROLL (Hg.), *Gender Studies. Geschlechterforschung*, 116.

nur eine Geschlechtsidentität – eben *männlich* oder *weiblich*³⁷ – besitzt (und zwar kraft ihres anatomischen Geschlechts), liegt nahe. Demnach definiere sich die Frau oder der Mann über ihr/sein biologisches Geschlecht (sex) und das sexuelle Begehren, das wohl eine der hervorstechendsten Äußerungen des psychischen Selbst darstellt.³⁸ Der untersuchte Text widerlegt dies.

Aschenbach beweist kein geschlechtsspezifisches Verhalten. Durch den Anstoß der Liebe überschreitet er die Grenze seiner traditionell-patriarchalisch anerzogenen Rolle als Mann. Die Geschlechterrollen werden bekanntlich in jeder Gesellschaftsform mit bestimmten Stereotypen konnotiert, die nach außen hin angeblich die Zugehörigkeit zu einem der Geschlechter manifestieren, denn “Stereotype und normierende Konstruktionen kollektiver Identität finden sich besonders dort, wo die Kollektive groß und unüberschaubar werden”³⁹, also vorzugsweise auch bei den Geschlechtern. Der Mann gilt beispielsweise als stark und rational, während die Frau seinen schwachen, sentimentalischen Gegenpol bildet. Dies impliziert, dass zwischen den Geschlechtern lediglich Gegensätze bestehen können, zumal das eine Geschlecht sich über das andere definiert (d.h. stets das Weibliche über das Männliche) und beide sich komplementär ergänzen.

Diese Geschlechterdifferenz wird in *Der Tod in Venedig* aufgelöst, indem die literarische Figur Aschenbach scheinbar natürliche Gesetzmäßigkeiten übertritt. Das männliche, souveräne Ich wird dekonstruiert, indem es weibliche und infantile Züge annimmt. Der Entwicklungsprozess, den Aschenbach durchläuft, entlarvt den Identitätsbegriff als “diskursive Formation, als in ständiger Bewegung befindlich und durch kulturelle Praxis konstituiert”.⁴⁰ Das Abwerfen bestimmter Verhaltensmuster und die Adoption neuer Ausdrucksformen äußert sich vordergründig im Sexualverhalten Aschenbachs, der aus der ihm durch die Gesellschaft auferlegten Zwangsheterosexualität ausbricht. Gemäß der psychoanalytischen Vorgehensweise können die Phantasien Aschenbachs als unterdrückte Wunschträume interpretiert werden, denen es an gesellschaftlicher Akzeptanz fehlt. Aschenbach träumt vom Koitus mit dem noch kindlichen Tazio und erscheint in seiner verjüngenden Maskerade zunehmend feminin. Ob bewusst oder unbewusst, sträubt sich Aschenbach gegen den intoleranten Geschlechterhabitus, der die Identität des Individuums aus dessen Geschlecht ableitet. Männliche und weibliche Anlagen scheinen sich zu überschneiden und ein “Nischendasein” zu erlauben. Die Bisexualität⁴¹ erscheint als Potentialität im Menschen und stellt eine “fließende Kategorie” zwischen den Geschlechtern und Ausdrucksformen von Sexualität dar. Die androgyne Perspektive rückt gleichzeitig in den Vordergrund. Sie äußert sich als Aufhebung der traditionellen Geschlechterdifferenz und

³⁷ Hervorh. v.m.

³⁸ Vgl. BUTLER, a.a.O., 44.

³⁹ ASSMANN/FRIESE, *Identitäten*, 100.

⁴⁰ KROLL (Hg.), a.a.O., 68.

⁴¹ Siehe auch *Bisexualität* in KROLL (Hg.), *Gender Studies. Geschlechterforschung*, 41.

dekonstruiert zugleich tief wurzelnde Geschlechterstereotype. Aschenbach, der talentierte, erfolgreiche Künstler, dessen Erziehung konservativer nicht hätte sein können, leiht sich beispielsweise feminin konnotierte Gewohnheiten, wie Schminken, Frisieren usw., um seinem Geliebten zu gefallen. Es werden jedoch nicht nur die Geschlechterrollen aufgelöst, sondern jegliche starren, festgeschriebenen Gesetzmäßigkeiten annulliert, denn "im Mittelpunkt der Dekonstruktion steht der Begriff der Strukturalität, d.h. das Denken von Strukturen"⁴² im Allgemeinen. Dabei erhebt die literarische Verarbeitung der Figur Aschenbachs keineswegs einen Anspruch auf Wahrheit, zumal literarische Texte stets nur mit Imaginationen von Weiblichkeit und Männlichkeit arbeiten. Ziel ist es, die Konstruktion der biologischen und sozialen Geschlechtlichkeit aufzuzeigen und diese zu hinterfragen.⁴³ Die Androgynität als Oszillieren zwischen den Rollen führt nicht zuletzt auch zum Rollentausch, der fachterminologisch mit *gender trouble* beschrieben wird.

8. Der Mann als Zwitterwesen

Das "westliche" kulturelle Verständnis von Geschlecht beschränkt sich auf die Trennung zwischen Mann und Frau, männlich und weiblich. Somit ist jeder Mensch entweder Mann oder Frau und wer zufällig nicht in dieses dichotomische Schema passt, wird eben als anomal oder als "Ausrutscher" der Natur gewertet. Diese Denkart kann dem modernen Subjekt jedoch keineswegs gerecht werden. Die Vielfältigkeit an Ausdrucksformen und Erscheinungsbildern demonstriert das Ungenügen einer derartigen Dichotomisierung. Nur wenn wir uns vergegenwärtigen, dass es bei den Geschlechtern und deren Identität um kulturell und gesellschaftlich inszenierte Konstrukte handelt, kann der Begriff der Identität radikal neu gedacht oder sogar eventuell gänzlich aufgegeben werden.⁴⁴ Die Geschlechtsidentität (*gender*) ist wie auch die Identität eines Menschen - zumal das eine ohne das andere nicht zu denken wäre - ein performativer Akt.⁴⁵ Es handelt sich also um "eine Art Werden oder Tätigkeit, die nicht als Substanz oder als substantielles Ding oder als statische kulturelle Markierung aufgefasst werden darf".⁴⁶ Somit liegt der Gedanke nahe, dass ein männliches oder auch ein weibliches Kind sich erst allmählich, im Lauf seiner Entwicklung, ein Geschlechtsbewusstsein aneignet, das schließlich zu der Realisierung eines Konzeptes von Geschlechtsidentität führt. Demnach gibt es nicht nur zwei Konzepte – weiblich und männlich –, sondern zig-fache Möglichkeiten, wie es

⁴² Ebd., 61.

⁴³ Vgl. BAASNER / ZENS, *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, 161.

⁴⁴ KROLL (Hg), a.a.O., 146.

⁴⁵ An dieser Stelle sei erwähnt, dass der neueste Geschlechterdiskurs davon ausgeht, dass selbst das biologische Geschlecht des Menschen (*sex*) größtenteils ein gesellschaftliches Konstrukt darstellt.

⁴⁶ BUTLER, a.a.O., 167.

auch unzählige verschiedene Menschen gibt. Demnach sind auch keine natürlichen Kategorien vorhanden, in die Menschen eingeordnet werden können. Männlichkeit und Weiblichkeit erscheinen viel mehr als unabhängige, potentielle Wesensmerkmale eines jeden Menschen und finden jeweils in individueller Kombination Ausdruck. "Es gibt keinen Grund, die menschlichen Körper in das männliche und in das weibliche Geschlecht aufzuteilen; außer diese Aufteilung passt zu den ökonomischen Bedürfnissen der Heterosexualität und verleiht der Institution der Heterosexualität einen naturalistischen Glanz".⁴⁷

Doch auch die Heterosexualität als "normale" oder zumindest "normative" Form der Sexualität erscheint nach einem genaueren Blick auf unsere Gesellschaft eher als eine bequeme Vereinfachung, die kaum etwas mit den realen Neigungen und Sehnsüchten vieler Menschen gemein hat. Es geht somit um eine allgemeine Hinterfragung jeglicher Essenz, die sich hinter dem dichotomischen Denken und der Klassifizierung von Geschlecht und Sexualität verbirgt.

Thomas Manns *Der Tod in Venedig* liefert Antworten und alternative Möglichkeiten im Hinblick auf den Geschlechterdiskurs. Auffällig ist die Stilisierung einer homoerotischen Liebe im literarischen Text. Die Heterosexualität als gängige Ausdrucksform sexuellen Begehrens wird somit automatisch hinterfragt. Anhand der Person Aschenbachs thematisiert Mann eine pädophile Zuneigung zu dem Jungen Tadzio, die jegliche gesellschaftlichen Tabus in Frage stellt und diese auch noch vehementer brechen würde, wenn es nun wirklich zu einem Koitus zwischen Jungen und Mann käme. Das sexuelle Begehren erscheint als eine tief verwurzelte Triebkraft im Menschen, die zwar unterdrückt werden kann, sich jedoch wohl irgendwann ihren Weg an die Oberfläche des Bewusstseins bahnen wird. Auch Aschenbach lebt bis zu seinem fünfzigsten Lebensjahr gesellschaftlich äußerst konform und ohne jemals gegen das Sittengesetz verstoßen zu haben. Dennoch initiiert sich für ihn ganz unverhofft das Erwachen seiner Gefühle für den hübschen Knaben. Räume spielen als seelische Orte des Auslebens intimer Sehnsüchte und Wünsche eine bedeutende Rolle. Ähnlich einer Sitzung beim Psychotherapeuten verhilft das Durchleben tiefster Gedanken und Gefühle zu deren Verarbeitung und folglich zu einem ausgeglicheneren Dasein. Die Verachtung bestimmter Illusionen und Wunschträume als unerhört oder unmoralisch kann diese keineswegs annullieren und führt lediglich zur Stärkung des Verdrängungsmechanismus, der irgendwann jegliche Phantasien unkontrollierbar (wie im Falle Aschenbachs) ausbrechen lassen wird.

Männlichkeit als Faktum wird in der Novelle hinterfragt und schließlich dekonstruiert. Anfänglich andeutungsweise und schließlich offensichtlich besitzt der Mensch Aschenbach sowohl maskuline als auch feminine Anlagen. Vielleicht hätte er schon viel früher damit begonnen, sich zu schminken und zu frisieren, wenn er sich nicht derart den gesellschaftlichen Zwängen unterworfen hätte. Womöglich verspürte der Künstler schon lange das Verlangen nach einem gleichgeschlechtlichen Partner, oder vielleicht konnte er sich zeitlebens unbewusst an

⁴⁷ Ebd., 167f.

Minderjährigen ergötzen. Dies alles ist spekulativ, sicher ist jedoch, dass Aschenbach nicht nur seine Gefühle für Tadzio auslebt, sondern auch seinen Wunsch, sich äußerlich zu verändern. Diese Metamorphose bedeutet eine vehemente Feminisierung des Schriftstellers, die auf eine weibliches Potential schließen lässt. Aschenbachs "Unkenntnis der eigenen Wünsche" (T 76) überwindet er letztendlich und findet zu sich selbst, indem er das Risiko der Selbstsuche auf sich nimmt. Diese "andere" Möglichkeit gilt es zu tolerieren und in unser Weltdenken mit einzubeziehen.

9. Resümee: Das Konzept einer "ganzheitlichen" Identität durch das zwitterhafte Sein

Identität ist wie schon dargestellt, kein "fester Zustand, sondern ein beständiges Werden".⁴⁸ Das moderne Subjekt als Hybrid ist nur so umgeben von Möglichkeiten und Wegen, eine "hybride Bindestrichkonstruktion [...]".⁴⁹ Es gibt kaum noch äußere Gegebenheiten, die unumstößlich sind,⁵⁰ die Welt fluktuiert um uns herum und jeder von uns trägt jegliche Gegensätze in sich. Jeder von uns ist ebenso gut wie böse, ehrlich wie unehrlich, männlich wie weiblich, homosexuell wie heterosexuell. Es liegt an jedem Einzelnen, inwiefern er⁵¹ sein Leben nutzt, um jeweils das eine oder andere (oder beides) auszuleben.

Thomas Manns *Der Tod in Venedig* führt ein Identitätskonzept vor, dass sich in stetiger Entwicklung befindet. Sexualität und Liebe sind Folgen einer Auseinandersetzung des Individuums mit sich selbst. Nur auf diese Weise kann es sich definieren, dann seine Sexualität und sich schließlich in Form von Liebe artikulieren. Der moderne Mensch als potentielles Alles vereint alle Polaritäten in sich selbst und kann nur durch eine Konfrontation mit sich selbst (Identitätskrise) eine bestimmte Geschlechtsidentität für sich legitimieren. Somit stehen Identität und Geschlechtsidentität in unmittelbarer Wechselwirkung zu einander. Sie beeinflussen sich gegenseitig, können ohne einander nicht existieren. Die Identität eines Menschen wird folglich nicht, wie oftmals behauptet, aus dessen Geschlecht (ob nun sex oder gender) abgeleitet, sondern konstituiert sich im Laufe der Entwicklung des Individuums und kann selbst auch bei der Formation des gender mitwirken. Umgekehrt trägt auch das biologische Geschlecht zur Identitätsfindung bei, wenn man davon ausgeht, dass es sich nicht unbedingt auf das anatomische Merkmal Vagina oder Penis beschränkt, sondern auch als zwitterhafte Anlage vorhanden sein kann. Allgemein gilt,

⁴⁸ ARNOLD, *Hermann Hesse*, 4.

⁴⁹ RÖTTGER/ PAUL (Hg.), *Differenzen in der Geschlechterdifferenz – Differences within gender studies*, darin: BREGER, «"Gekreuzt" und queer. Überlegungen zur Rekonzeptualisierung von gender, Ethnizität und Sexualität», 70.

⁵⁰ Vgl. ZIMMERMANN, *Hermann Hesses Doppelgänger*, 42.

⁵¹ Das Personalpronomen "er" wird aus Platzgründen an dieser Stelle äquivalent auch für "sie" genutzt.

dass [...] die Formierung *personaler*⁵² Identität keineswegs an der leiblichen Existenz von Personen festgemacht werden kann. Bezugnahmen auf die Leiblichkeit, speziell die Akzeptanz des eigenen Körpers, können zwar [...] als wichtige Momente der Identitätsbildung und -reproduktion angesehen werden, und selbstverständlich mag das Körperbewusstsein und Körpergefühl in die qualitative Bestimmung persönlicher Identität hineinspielen. Jedoch ist es so, dass personale Identität als *formaltheoretisch* bestimmbare Einheit einer nämlichen Person immer an selbstbezügliche Akte gebunden ist, die die materiale Präsenz des eigenen Leibes transzendieren.⁵³

Identität ist also ein Prozess, der sich allmählich vollzieht und für jeden individuell verschiedene Ergebnisse produziert. Die zwitterhaften Anlagen des Menschen garantieren diesem dabei eine enorm breite Palette an Ausdrucksmöglichkeiten von Sexualität und Körperbewusstsein. Es gilt, dieses Potential zu erkennen und zu akzeptieren. Auch Sexualverhaltensweisen, die wir ablehnen oder Erscheinungsbilder, die nach unserem Verständnis von der Norm abweichen, müssen wir tolerieren. Vielmehr sollten wir die Norm hinterfragen, anstatt ein Individuum wegen seiner "Andersartigkeit" anzuklagen. Dekonstruktive Elemente im Sinne der *Queer Studies* forcieren dabei die "Identitätsarbeit":

Queer [...] comes to be understood as a deconstructive practice that is not undertaken by an already constituted subject, and does not, in turn, furnish the subject with a nameable identity. [Deconstruction] [...] enables us to acknowledge the constructedness of meaning and identity and thus to begin to imagine alternative ways of thinking and of living.⁵⁴

Es geht also um die Dekodierung der uns angelernten Regeln und die Synthese von Selbstbildern, die lediglich auf unseren eigenen Wünschen und Sehnsüchten basieren und keinen gesellschaftlichen Zwängen unterliegen. Wir müssen uns aus der Aschenbachschen Existenz lösen und den Weg hin zu uns beschreiten. Und dies am besten noch, solange unsere Jugend uns Wahlmöglichkeiten freistellt.⁵⁵ Die Pluralität der Sexualformen⁵⁶ besteht immer und überall als Chance, nicht als Verdammnis.

Oppositionen welcher Art auch immer, werden durch das moderne Subjekt vereint und somit entkräftet. Jedes Individuum beschreitet allein den Weg der Erkenntnis, wie Thomas Mann anhand seines Textes vorführt. Die Homosexualität, die gesellschaftlich größtenteils als verwerfliche Ausdrucksform des Geschlechts angesehen wird, dient weiterhin als Weg der Selbstfindung und mündet in der Glorifizierung der Freiheit, der Individualität und der persönlichen Inszenierung, wie auch immer diese aussehen mag.

⁵² Kursivschreibungen i. O.

⁵³ ASSMANN / FRIESE, a.a.O., 96f., Hervorh. i. O.

⁵⁴ SULLIVAN, *Critical Introduction to Queer Theory*, 50f.

⁵⁵ STERN, *Hesses Utopische Spiele(reien)*, 107.

⁵⁶ Vgl. BÖHNISCH / FUNK / LENZ (Hg.), *Geschlechterforschung*, darin: LAUTMANN, «Die Pluralisierung des Begehrens», 69.

Literaturverzeichnis

- ARNOLD, H. L.(Hg.), «Hermann Hesse». München: Text + Kritik, *Zeitschrift für Literatur*, Heft 10/11 (1983).
- ASSMANN, A. / FRIESE, H. (Hg.), *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999.
- BAASNER, R. / ZENS M., *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt 2001.
- BALZER, B./ MERTENS, V. (Hg.), *Deutsche Literatur in Schlaglichtern*. Mannheim: Meyers Lexikonverlag 1990.
- BEUTIN, W. / EHLERT, K., u.a., *Deutsche Literaturgeschichte . Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler 2001.
- BREGER, C., «Gekreuzt und queer. Überlegungen zur Rekonzeptualisierung von gender, Ethnizität und Sexualität», in RÖTTGER, K. / PAUL, H. (Hg.), *Differenzen in der Geschlechterdifferenz - Differences within gender studies*. Berlin: Erich Schmidt Verlag (ESV) 1999.
- BUTLER, J., *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.
- FREUD, S., *Das Ich und das Es und andere metapsychologische Schriften*. Frankfurt a. M.: Fischer 1978.
- FREUD, S., *Selbstdarstellung. Schriften zur Geschichte der Psychoanalyse*. Frankfurt a. M.: Fischer 1976.
- IZENBERG, G.N., *Modernism and Masculinity. Mann, Wedekind, Kandinsky through World War I*. Chicago: The University of Chicago Press 2000.
- KOTTOW, A., *Der kranke Mann. Zu den Dichotomien Krankheit / Gesundheit und Weiblichkeit / Männlichkeit in Texten um 1900*. FU Berlin: Dissertation 2004.
- KROLL, R. (Hg.), *Gender Studies. Geschlechterforschung*. Stuttgart: Metzler 2002.
- LAUTMANN, R., «Die Pluralisierung des Begehrens» in: BÖHNISCH, L. / FUNK, H. / LENZ, K. (Hg.), *Sexualitäten. Diskurse und Handlungsmuster im Wandel*. Weinheim: Juventa 2005.
- LINDHOFF, L., *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler 1995.
- MADSEN, R., *Geschichte der deutschen Literatur in Beispielen*. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2003.
- MANN, Th., *Der Tod in Venedig*. Frankfurt a. M.: Fischer 2005.
- METTENLEITER, P. / KNÖBL, S. (Hg.), *Blickfeld Deutsch*. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1991.
- MICHAEL, W. F., «Thomas Mann auf dem Wege zu Freud», *Modern Language Notes*, Vol. 65, Nr.3 (1950).
- NEUHAUS, S., *Grundrisse der Literaturwissenschaft*. Tübingen: UTB 2003.
- SCHEDE, H.-G., *Thomas Mann. Der Tod in Venedig*. Stuttgart: Reclam 2005.
- STAVENHAGEN, L., «The Name Tazio in Der Tod in Venedig», *The German Quaterly*, vol. 35, Nr.1 (1962).
- STELZMANN, R. A., «Eine Ironisierung Nietzsches in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*», *South Atlantic Bulletin*, vol. 35. Nr.3 (1970).
- STERN, J. P., «Hesses utopische Spiele(reien)». München: Text + Kritik, *Zeitschrift für Literatur*, Heft 10/11 (1983).
- SULLIVAN, N., *A Critical Introduction to Queer Theory*. Edinburgh: University Press 2003.

VAGET, H. R., *Thomas-Mann-Kommentar: zu sämtlichen Erzählungen*. München: Winckler 1984.

WIEGMANN, H., *Die Erzählungen Thomas Manns: Interpretationen und Realien*. Bielefeld: Aisthesis 1992.

ZIMMERMANN, H. D., «Hermann Hesses Doppelgänger». München: Text + Kritik, *Zeitschrift für Literatur*, Heft 10/11 (1983).